

LE DROIT D'AUTEUR

REVUE DU BUREAU DE L'UNION INTERNATIONALE
POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
PARAISSANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

UNION INTERNATIONALE: Mesures prises par les pays de l'Union pour l'exécution de la Convention de Berne révisée.

NORVÈGE. Décret royal du 19 décembre 1930, modifiant l'ordonnance royale du 2 septembre 1910 relative à l'application, aux œuvres originaires des pays de l'Union de Berne, de la loi du 25 juillet 1910 amendant la loi du 4 juillet 1893 sur les droits des auteurs et des artistes, et de la loi du 11 mai 1909 concernant le droit sur les œuvres photographiques, p. 49.

LÉGISLATION INTÉRIEURE: **NORVÈGE.** Loi concernant les œuvres de l'esprit, du 6 juin 1930, *rectification*, p. 49.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: La nouvelle loi norvégienne concernant les œuvres de l'esprit (second et dernier article), p. 50. —

La rétroactivité de la Convention de Berne (article 18) et la jurisprudence allemande (second et dernier article), p. 54.

JURISPRUDENCE: ALLEMAGNE. Contrat d'édition. Obligation pour l'éditeur de respecter l'intégrité de l'œuvre. Droit personnel de l'auteur, p. 56. — **BELGIQUE.** Reproduction de journal à journal d'un conte publié sans interdiction de reproduction. Bonne foi présumée, nécessité d'en tenir compte dans l'évaluation des dommages-intérêts. Publication faite contre le gré de l'auteur. Préjudice moral; réparation, celle-ci se trouvant toutefois réduite en raison du fait qu'il s'agissait d'une simple nouvelle éphémère, p. 57.

NOUVELLES DIVERSES: AUTRICHE. La réforme de la législation sur le droit d'auteur, p. 58. — **ÉTATS-UNIS.** Le bill Vestal devant le Sénat, p. 58. — **PERSE.** La protection de la propriété littéraire et artistique en Perse, p. 60.

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale

MESURES PRISES PAR LES PAYS DE L'UNION

POUR

l'exécution de la Convention de Berne révisée

NORVÈGE

DÉCRET ROYAL

MODIFIANT L'ORDONNANCE ROYALE DU 2 SEPTEMBRE 1910 RELATIVE À L'APPLICATION, AUX ŒUVRES ORIGINAIRES DES PAYS DE L'UNION DE BERNE, DE LA LOI DU 25 JUILLET 1910 AMENDANT LA LOI DU 4 JUILLET 1893 SUR LES DROITS DES AUTEURS ET DES ARTISTES, ET DE LA LOI DU 11 MAI 1909 CONCERNANT LE DROIT SUR LES ŒUVRES PHOTOGRAPHIQUES

(Du 19 décembre 1930.)⁽¹⁾

Par autorisation de la loi concernant les œuvres de l'esprit, du 6 juin 1930, n° 17, § 31⁽²⁾, et de la loi concernant le droit

aux photographies, du 11 mai 1909, § 17⁽¹⁾, il est stipulé:

L'article 1^{er} de l'ordonnance royale du 2 septembre 1910⁽²⁾ relative à l'application, aux œuvres originaires des pays de l'Union de Berne, des dispositions législatives norvégiennes protégeant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires, artistiques et photographiques, aura désormais la teneur suivante:

De même que les dispositions de la loi sur les droits des auteurs et des artistes, du 4 juillet 1893, avec celles de la loi modificative du 25 juillet 1910, et les dispositions de la loi concernant le droit sur les œuvres photographiques, du 11 mai 1909, ont été étendues aux œuvres originaires des pays qui ont adhéré à l'Union de Berne, ainsi seront également étendues auxdites œuvres les dispositions de la loi concernant les œuvres de l'esprit, n° 17, du 6 juin 1930.

La présente ordonnance entrera en vigueur le 1^{er} janvier 1931.

Législation intérieure

NORVÈGE

LOI
CONCERNANT LES ŒUVRES DE L'ESPRIT
(Du 6 juin 1930.)

Rectification⁽¹⁾

Article 13, dernier alinéa. — Sans le consentement de l'auteur, l'acquéreur n'est pas autorisé à rendre l'œuvre publique sous une forme modifiée. Même si un tel consentement a été donné, l'auteur a le droit, si ses intérêts personnels ou artistiques sont essentiellement lésés, d'exiger ou bien que l'œuvre ne soit pas rendue publique sous son nom, ou bien qu'il soit indiqué d'une manière satisfaisante que les modifications exécutées ne sont pas le fait de l'auteur.

(1) Comme nous l'avons dit dans notre dernier numéro (v. *Droit d'Auteur*, 1931, p. 37, en note), notre traduction française de la loi norvégienne du 6 juin 1930 n'était pas définitive, attendu qu'elle devait encore être revue par l'Administration compétente, à Oslo. Celle-ci a bien voulu nous faire part de ses remarques, ce dont nous la remercions vivement. La présente rectification ajoute le mot «essentiellement» dans la phrase où le législateur émet l'hypothèse d'une lésion des intérêts personnels ou artistiques de l'auteur. Quant aux autres modifications demandées, nous avons pu les apporter, en dernière heure, au texte qui a paru dans notre précédent fascicule.

⁽¹⁾ Traduction française obligatoirement fournie par l'Administration norvégienne.

⁽²⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1931, p. 37.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1910, p. 46.

(2) *Ibid.*, 1910, p. 145.

(Réd.)

Celui-ci ne peut renoncer à ce droit. Il ne peut pas davantage renoncer à son droit d'exiger que son nom soit indiqué, en la manière usitée, sur les œuvres qu'il a créées, lorsque celles-ci sont rendues publiques.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA NOUVELLE LOI NORVÉGIENNE

CONCERNANT

LES ŒUVRES DE L'ESPRIT

DU 6 JUIN 1930

(Second et dernier article)⁽¹⁾

La nouvelle loi bat le record de la brièveté et de la netteté dans la manière dont elle définit le contenu du droit d'auteur: celui-ci consiste dans le droit exclusif de disposer de l'œuvre en la reproduisant sous quelque forme que ce soit et en la rendant d'une manière quelconque accessible au public. Cette formule de l'article 1^{er} dit tout. L'ancienne loi de 1893/1910 énumérait divers modes d'exploitation sans du reste les indiquer tous (publication par la copie manuscrite, par la reproduction au moyen d'un procédé mécanique ou chimique, représentation dramatique ou mimique, exécution cinématographique, etc.); la nouvelle loi renonce à donner des exemples, afin d'éviter les dangers d'une interprétation trop étroite notamment lorsque la science ajoute un nouveau procédé d'utilisation à ceux qui existent déjà. Les procédés inconnus lors de l'entrée en vigueur de la loi seront donc couverts par celle-ci lorsqu'ils verront le jour. Et, dès aujourd'hui, il est certain que la loi s'applique à toute radiodiffusion d'une œuvre par un poste d'émission, et aussi à toute réception publique par haut-parleur, réception qui communique l'œuvre à un groupe spécial d'auditeurs. Le disque où se trouve enregistrée une œuvre musicale est évidemment déjà une reproduction, même si la musique n'est pas exécutée en public. Sans doute le disque contient *en outre* la fixation de l'exécution qui a eu lieu devant l'appareil enregistreur dans le studio. Mais il fixe également la composition musicale jouée et se trouve être par conséquent une reproduction de cette dernière, reproduction sujette au droit exclusif de l'auteur. Du reste, cela découle aussi de l'article 22 qui, parlant de la confiscation des exemplaires d'une œuvre, considère comme tels les films, disques, rou-

leaux, bandes et autres objets analogues. Aux articles 20 et suivants, qui traitent des sanctions, le législateur, abandonnant le système de la clause générale, se livre à une énumération des actes interdits, où nous rencontrons notamment la reproduction, la vente, le prêt, la location, l'exposition et l'exécution publiques, lorsque ces actes sont accomplis en violation de la loi. Si cette énumération limitative ne couvre pas tous les cas d'exploitation visés par la formule de l'article 1^{er}, — et c'est une conclusion qui nous paraît s'imposer, — il arrivera que certaines prérogatives de l'auteur resteront sans sanction, parce qu'il n'y a pas une concordance parfaite entre la clause générale de l'article 1^{er} et les dispositions concernant les atteintes au droit d'auteur. Or, cette concordance serait souhaitable, du moins en ce qui regarde les sanctions civiles. Toute violation du droit exclusif de l'auteur devrait donner ouverture à une action civile. Qu'on veuille être plus prudent en matière pénale, où les définitions trop compréhensives peuvent être dangereuses, c'est une autre affaire.

A côté des droits pécuniaires, la nouvelle loi norvégienne fait une place au *droit moral*! Non pas qu'elle le définisse *in abstracto*. Mais elle défend au cessionnaire de modifier l'œuvre, ce qui équivaut à la reconnaissance du droit moral dans les circonstances où il a la plus grande importance pratique. Si l'auteur a cédé la totalité ou une partie de ses prérogatives sur l'œuvre, l'acquéreur n'a pas le droit de modifier celle-ci en la rendant publique (art. 13, al. 3). On le voit: l'interdiction est énoncée en termes tout à fait généraux; ce ne sont pas seulement les changements préjudiciables à l'honneur ou à la réputation de l'auteur que la loi condamne à l'instar de la Convention signée à Rome, ce sont tous changements quelconques. En fait, cela va de soi, une telle disposition n'est pas rigoureusement appliquée. Il n'y a pour ainsi dire pas de représentation théâtrale au cours de laquelle on ne procède pas à des modifications de texte ou à des coupures parfois importantes. Souvent aussi on abrège une composition de musique lors de l'exécution, ou un film lors de la projection. C'est qu'il est parfois difficile de requérir l'assentiment de l'auteur et, dès lors, on a pris peu à peu l'habitude de s'en passer. Les exécutants courrent alors le risque de se voir interdire l'exécution, si l'auteur intervient. D'ailleurs, les contrats que les représentants des auteurs signent avec les exploitants contiennent en général une clause qui autorise les changements dans une large mesure. Mais la nouvelle loi norvégienne prévoit (art. 13, al. 4) que, même si le consentement aux modifi-

cations a été donné, l'auteur peut exiger, si ses intérêts personnels ou artistiques sont essentiellement lésés, que l'œuvre ne soit pas rendue publique sous son nom, ou bien qu'il soit indiqué d'une manière satisfaisante que les modifications exécutées ne sont pas son fait. Il est vrai que cette disposition ne sera pas facile à observer lors d'une représentation publique.

La loi n'interdit expressément les modifications qu'à l'acquéreur du droit d'auteur (ou d'une prérogative déterminée de l'auteur). Il n'en résulte pas que toute autre personne soit autorisée à changer l'œuvre. Au contraire. Si un cessionnaire, qui a donc certains droits sur l'œuvre, ne peut la modifier, *a fortiori* un tiers quelconque devra-t-il la respecter. L'acheteur d'une œuvre d'art qui n'obtient pas en même temps le droit de la reproduire tombe, par analogie, sous le coup de l'article 13. Il nous semble certain que les juges norvégiens en décideront ainsi. Celui qui a commandé un tableau, une statue, une œuvre architecturale, et à qui l'œuvre exécutée a cessé de plaire, n'a pas le droit de la modifier en lésant essentiellement les intérêts personnels ou artistiques de l'auteur (par exemple en couvrant de vêtements ridicules des personnages nus).

L'interdiction de modifier l'œuvre frappe aussi l'exécuteur des dernières volontés, qui a reçu par testament le droit de décider si l'œuvre doit être publiée ou non. Il est vrai que le législateur est ici un peu moins sévère: l'exécuteur testamentaire peut procéder à des changements, si ces derniers sont clairement désignés comme n'étant pas le fait de l'auteur (art. 14, alinéa 3). Le Ministère compétent est chargé de faire observer cette disposition: il peut invoquer pour la défense du droit d'auteur les prérogatives qui appartiennent normalement à l'auteur (droit de poursuivre, de requérir la confiscation, etc.). La protection du droit moral après la mort de l'auteur est confiée, en dernier ressort, à l'autorité publique, lorsque l'exécuteur testamentaire ne remplit pas son devoir. Cette solution intéressante méritait d'être relevée.

Après l'expiration du droit d'auteur, l'interdiction de modifier l'œuvre, conséquence du droit moral, subsiste, non pas dans toute la rigueur qu'elle avait du vivant de l'auteur, mais sous une forme atténuée, en ce sens qu'elle intervient seulement s'il faut craindre, en raison de l'importance de l'œuvre et des changements exécutés, que les intérêts généraux de la culture ne souffrent d'une publication faite dans de telles conditions (art. 17, al. 3). Derechef, le Ministère compétent est chargé de veiller à l'observation de cette règle. Il pourra donc, le cas échéant,

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1931, p. 41.

agir *contre* les héritiers, si l'intérêt général le commande. Le législateur consacre ici le droit de la collectivité sur les chefs-d'œuvre de l'esprit qu'elle doit toujours pouvoir goûter dans leur intégrité. S'agissant d'une œuvre anonyme ou pseudonyme qui pourrait tomber dans le domaine public avant la mort de l'auteur, le Ministère serait même fondé à s'opposer aux intentions du créateur lui-même, si celui-ci manifestait on ne sait quel désir étrange de mutiler une grande œuvre. Il est vrai que, dans ce cas, l'auteur aura toujours un moyen d'imposer sa volonté: il lui suffira de se faire connaître.

La loi norvégienne accorde aussi à l'auteur le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre; aux termes de l'article 13, dernier alinéa, dernière phrase, l'auteur ne peut renoncer à son droit d'exiger que son nom soit indiqué, en la manière usitée, sur les œuvres qu'il a créées, lorsque celles-ci sont rendues publiques. Cette disposition, qui empêche en somme l'auteur de renoncer valablement à signer une œuvre, peut paraître excessive dans certains cas. Qu'on songe en particulier au rédacteur de journal qui s'engage à publier ses articles sans signature, conformément à une tradition très répandue en Allemagne et qui existe aussi dans un journal comme *Le Temps*. Si le contrat contient la clause de l'anonymat, il semble exagéré que le rédacteur puisse tout simplement ne pas la respecter. Il arrive aussi que les collaborateurs d'un dictionnaire encyclopédique ou d'un recueil ne soient pas nommés. — L'auteur peut revendiquer sa paternité; inversement, il est seul en droit de décider s'il entend garder l'anonymat ou non. L'éditeur n'a rien à voir dans cette affaire. L'article 19 distingue deux manières, pour l'auteur anonyme, de se faire connaître: il peut mettre son nom sur une nouvelle édition de l'œuvre, ou bien publier une déclaration en observant les dispositions relatives aux notifications publiques. Les héritiers ne peuvent révéler le nom de l'auteur décédé que s'ils agissent dans un accord unanime.

L'auteur peut aussi exercer, par une disposition de dernière volonté, son droit de décider la publication ou la non-publication de l'œuvre. Toutefois, les descendants ne seront liés par de semblables instructions du *de cùjus* que si elles se fondent sur des intérêts personnels ou artistiques justifiés (art. 14, al. 2). La même règle s'applique à l'exécuteur testamentaire; autrement dit, la décision de celui-ci de publier ou de ne pas publier l'œuvre doit être dictée par l'intérêt personnel ou artistique de l'auteur, sinon les règles générales du droit de succession produisent leurs effets.

Le droit moral se manifeste encore dans

les limitations apportées par l'article 15 au droit de poursuite des créanciers. Tant que l'auteur est vivant, ses créanciers ne peuvent ni saisir son droit d'auteur, ni faire entrer celui-ci dans la masse en faillite, de peur qu'une publication n'intervienne à laquelle l'auteur n'aurait pas consenti. Une œuvre déjà publiée ne peut pas être publiée une seconde fois ou sous une forme modifiée sans l'assentiment de l'auteur; c'est pourquoi le droit appartenant à ce dernier ne saurait être saisi. Mais, si l'auteur a cédé son droit, le droit cédé devient saisissable par les créanciers du cessionnaire, ce qui pourra priver l'auteur de son contrôle sur les publications ultérieures de l'œuvre. Si l'auteur est décédé, le droit de publier à nouveau des œuvres déjà publiées est saisissable entre les mains des héritiers: le droit moral apparaît ici au législateur moins digne de sollicitude que celui des créanciers. S'agissant de l'exemplaire original de l'œuvre, la loi distingue aussi entre la période qui précède et celle qui suit la mort de l'auteur. Du vivant de celui-ci, ses manuscrits sont insaisissables, et pareillement ses œuvres artistiques originales, tant qu'il n'a pas, par la mise en vente ou d'une autre manière, manifesté sa décision de les considérer comme achevées et destinées à être rendues publiques. C'est toujours le même principe qui guide le législateur: l'auteur est seul juge de la question de savoir si d'autres doivent recevoir communication d'un manuscrit ou d'une œuvre d'art. Après la mort du créateur, les manuscrits et œuvres d'art sont en principe saisissables entre les mains des héritiers. Mais, si la saisie risque de porter atteinte à de légitimes intérêts personnels ou artistiques, le ministère compétent, appelé à trancher le conflit qui divise les héritiers et les créanciers, peut se prononcer en faveur des premiers.

L'article 16 prévoit l'expropriation par l'État du droit d'auteur sur une œuvre dont le créateur est décédé, si l'intérêt public exige que l'œuvre soit rendue publique et s'il faut recourir à cette mesure extrême pour obtenir le résultat désiré. Il y a là naturellement une sérieuse restriction du droit exclusif conféré aux héritiers de décider si l'œuvre doit paraître.

VI. DURÉE DU DROIT D'AUTEUR

La Norvège fait partie des pays qui ont adopté le délai conventionnel de 50 ans *post mortem*. Pour les œuvres posthumes, la loi prévoit une protection de dix ans *post publicationem* qui intervient chaque fois que le délai normal serait moins avantageux. Si donc une œuvre posthume est publiée par exemple 45 ans après la mort de l'auteur,

elle sera protégée encore pendant 10 ans à dater de la publication, soit au total pendant 55 ans *post mortem* (art. 17). Le délai de cinquante ans est compté à partir de la fin de l'année du décès, le délai de dix ans à partir de la publication. Mais nous pensons que cette dernière formule est un peu elliptique, et que le législateur aura voulu dire que les dix ans sont calculés à partir de la fin de l'année au cours de laquelle l'œuvre a été publiée. Nous avons déjà parlé du délai applicable aux œuvres indivisibles composées en collaboration: il se calcule aussi à partir de la fin de l'année pendant laquelle le dernier collaborateur survivant est décédé. Pour les œuvres anonymes, pseudonymes et pour celles dont le droit d'auteur appartient *ab origine* à une personne juridique, le délai de cinquante ans part de la fin de l'année de la première publication. Si l'œuvre posthume est publiée sous un pseudonyme, il faudrait la protéger aussi durant cinquante ans à compter de la fin de l'année de la publication. C'est la conclusion qu'impose la lettre de la loi. Mais nous ne pensons pas que le législateur norvégien ait voulu accorder un tel privilège aux œuvres posthumes pseudonymes qui, s'il fallait admettre cette solution, pourraient être protégées jusqu'à cent ans après la mort de l'auteur au cas où la publication se produirait, par exemple, cinquante ans après le décès. En Allemagne et en Autriche, il est expressément prévu qu'une œuvre posthume anonyme ou pseudonyme sera protégée pendant le délai qui s'applique aux œuvres posthumes ordinaires⁽¹⁾. Peut-être le juge norvégien en décidera-t-il de même, s'il doit un jour trancher la question, qui n'est évidemment pas tout à fait simple. — Les articles 1^{er} et suivants de la loi parlent non seulement de l'édition de l'œuvre, mais de tous les procédés par lesquels celle-ci peut être rendue publique (représentation, exécution, exposition, etc.). Il va sans dire qu'une représentation, une exécution ou une exposition

(1) Voir pour l'Allemagne *Droit d'Auteur*, 1925, p. 99, 3^e col., et, pour l'Autriche, *ibid.*, 1925, p. 101, 1^{er} col. Rectifions ici une erreur commise dans l'interprétation de la loi allemande. Nous avions dit que les œuvres anonymes et pseudonymes posthumes étaient assimilées, en ce qui concerne la durée de la protection, aux œuvres publiées du vivant de l'auteur et sous son nom patronymique. Ce n'est pas toujours exact. Pour les œuvres posthumes anonymes ou pseudonymes, le législateur allemand renvoie simplement à l'article 29. Or, cet article règle la durée de protection des œuvres publiées du vivant de l'auteur et des œuvres posthumes. Si l'œuvre posthume est publiée peu de temps après la mort de l'auteur, elle ne bénéficiera pas d'un délai de protection particulier. Mais, si elle est publiée plus de 20 ans après le décès, elle sera protégée encore pendant 10 ans à partir de la publication, c'est-à-dire pendant plus de 30 ans *post mortem*. Ce traitement spécial profitera aussi à l'œuvre posthume anonyme ou pseudonyme, si elle a été publiée plus de 20 ans après la mort de l'auteur.

sont des manifestations peu propres à servir de point de départ pour le calcul d'un délai. Aussi ne serions-nous pas surpris que la publication, au sens des articles 17 et suivants, fût tout bonnement l'édition, soit la mise en circulation de l'œuvre sous forme d'exemplaires. Ainsi comprise, la publication est un fait qu'il est beaucoup plus facile de situer dans le temps. Toutefois, nous devons réservier ici, comme pour le problème des œuvres posthumes pseudonymes, la décision du juge, la loi n'étant pas absolument explicite.

Le projet adopté par la Commission prévoyait qu'à l'expiration de la durée de protection le droit exclusif sur l'œuvre passerait à l'État. Cette disposition a été biffée par l'autorité législative. Les profits que l'État aurait retiré du monopole envisagé en sa faveur devaient alimenter un fonds destiné à encourager l'activité créatrice de l'esprit et à secourir les auteurs et leurs proches tombés dans le besoin. La Commission voulait favoriser en première ligne les intérêts moraux des auteurs et de la collectivité, en empêchant qu'après l'avènement du domaine public l'œuvre ne soit exploitée par n'importe qui et d'une façon éventuellement peu satisfaisante. Les auteurs norvégiens approuvèrent cette manière de voir. Ils y voyaient une garantie pour l'avenir : les œuvres littéraires et artistiques une fois tombées dans le domaine public seraient utilisées conformément à l'intérêt général, et non pas par un particulier uniquement soucieux de son gain. La publication des œuvres appartenant à l'État par les soins de quelques experts vraiment compétents serait préférable, disaient les auteurs, à la publication entreprise par des éditeurs agissant pour leur compte et qui verseraient à l'État un tantième. Suivant les besoins, l'œuvre pourrait être publiée plus ou moins luxueusement, et l'État aurait à sa disposition les sommes nécessaires pour entreprendre les éditions qui paraîtraient indispensables. Les adversaires de cette proposition objectèrent que les représentants de l'autorité changeaient et que, par conséquent, l'autorité elle-même était sujette à varier dans ses conceptions relatives aux publications à entreprendre. Quels seraient, d'autre part, les effets d'une semblable réforme sur les œuvres étrangères, protégées en Norvège en vertu de la Convention de Berne, et sur les œuvres norvégiennes protégées dans les autres pays de l'Union ? Cette question n'était pas éclaircie. On peut penser que ces considérations auront motivé la décision négative de l'Assemblée législative.

VII. CESSION DU DROIT D'AUTEUR

Le droit d'auteur est cessible en totalité ou en partie; la cession n'est soumise à

aucune forme. Le transfert de la propriété d'un exemplaire de l'œuvre n'entraîne pas la cession du droit d'auteur, même s'il s'agit de l'exemplaire original (art. 13). Cette formule est un peu absolue, en ce sens qu'elle semble s'opposer au transfert du droit de reproduction dans tous les cas où ce transfert n'est pas *expressément* stipulé. En réalité, ce qu'il faut dire c'est que la cession d'un exemplaire de l'œuvre n'entraîne pas automatiquement la cession du droit d'auteur, ainsi que la jurisprudence française, par exemple, l'avait admis pendant longtemps. En revanche, il est parfaitement possible que la cession du droit de reproduction soit *tacite*, qu'elle résulte des circonstances qui accompagnent la vente de l'exemplaire de l'œuvre. Qu'on songe en particulier à la vente d'une œuvre artistique ou des arts appliqués à un fabricant de reproductions (fondeur, marchand de lustres ou de tableaux-réclames), le métier même du cessionnaire indiquera que celui-ci se propose de reproduire l'œuvre acquise, même s'il a omis de se faire attribuer *expressis verbis* le droit de reproduction. — La loi dispose ensuite que la cession partielle du droit d'auteur doit être limitée à la forme d'exploitation envisagée par le cessionnaire (art. 13, al. 3). Si l'auteur a transféré à un tiers le droit de rendre l'œuvre publique d'une certaine manière, l'acquéreur n'est pas autorisé à rendre l'œuvre publique d'une autre manière ou à l'aide d'autres moyens. Le législateur aura sans doute voulu trancher par là la question — très importante et très vivement débattue aujourd'hui — de savoir si le cessionnaire qui a le droit de reproduire une œuvre par le moyen de l'édition-papier est aussi fondé à l'utiliser par le moyen de l'édition phonographique, si l'éditeur d'un livre peut en autoriser la radiodiffusion, etc. L'important pour les juges qui auront à se prononcer là-dessus est de ne pas interpréter dans un esprit trop timoré les contrats de cession; bien souvent ceux-ci parlent de « *tous les droits* », alors que les parties avaient simplement en vue l'exploitation à laquelle se livrait le cessionnaire. S'il résulte des circonstances concomitantes que les parties entendaient viser uniquement l'édition-papier, il conviendra de ne pas accorder d'autres droits à l'éditeur, à supposer même que le contrat lui cède « *tous les droits* ». Que sont en définitive *tous ces droits* ? Ce sont ceux auxquels pensaient les parties au moment de signer leur accord. Il pourra donc fort bien arriver qu'un éditeur qui se fait céder « *tous les droits* » n'obtienne néanmoins pas les droits musico-mécaniques, cinématographiques ou de radiodiffusion. A la vérité, si telle est, comme nous l'ad-

mettons, la conception du législateur norvégien, il aurait peut-être pu l'énoncer plus clairement. En effet, le texte actuel, pris à la lettre, signifie simplement que si le cessionnaire acquiert un droit nettement limité, il n'acquiert pas les droits non visés par les termes précis du contrat. Or, cela va de soi. Lorsqu'un texte est clair, les difficultés d'interprétation sont en général minimales. Les hésitations commencent avec les rédactions douteuses ou obscures. Et c'est pour ces cas là qu'on est heureux de trouver des directions dans la loi.

Un chapitre spécial — le sixième — contient des dispositions importantes aux fins de régler les rapports juridiques entre l'auteur et l'acquéreur du droit d'auteur. Ces articles s'appliquent d'abord au contrat d'édition, par lequel l'éditeur assume l'obligation contractuelle de publier l'œuvre, mais aussi aux arrangements fréquents qui impliquent une cession du droit de reproduction et de vente, sans que le cessionnaire ait le devoir formellement stipulé de procéder à la publication. En pareil cas, les circonstances permettront quelquefois de conclure à une obligation de publier, tacitement consentie, de sorte qu'on se trouvera de nouveau en présence d'un véritable contrat d'édition. Mais, même si cette obligation n'existe pas, la publication sera d'ordinaire le but de la cession, et si ce but n'est pas atteint le cédant pourra du moins demander que les droits cédés lui fassent retour (*condictio causa data, causa non secuta*). Pour tous ces cas, la loi contient d'utiles règles d'interprétation qui serviront notamment à déterminer les prestations de l'éditeur, si le contrat n'est pas assez explicite à cet égard. Ainsi les œuvres imprimées devront indiquer le numéro de l'édition, le nom de l'imprimerie, le lieu et l'année de l'impression. Les œuvres graphiques et les reproductions d'œuvres musicales devront porter chacune un numéro courant (art. 25, al. 1). Sauf pour les journaux, revues et recueils, le tirage d'une édition est fixé à 1000 exemplaires (300 pour les œuvres musicales, 150 pour les œuvres graphiques) (art. 25, al. 2). L'article 26, et ceci est important, pose le principe que l'acquéreur est tenu de mettre l'œuvre en vente et de veiller à ce qu'elle se répande. Cette règle ne vaut évidemment que pour les cessions qui visent la diffusion de l'œuvre. Si un créancier, qui n'est pas éditeur, devient cessionnaire d'un droit d'auteur en sa qualité de créancier afin de recevoir une sûreté, l'obligation de publier tombe. Mais les cessions ordinaires en faveur d'un éditeur de livres ou de films, par exemple, entraînent en principe pour le cessionnaire l'obligation d'exploiter l'œuvre

cédée. Parfois, tenant compte des circonstances, on admettra chez les parties une autre intention. L'éditeur pourra n'être tenu que de fournir un échantillon, ou bien il lui sera loisible de ne pas décider immédiatement s'il entreprendra ou non la publication. — Sauf convention contraire, l'éditeur n'a pas le droit de publier plus d'une édition. D'autre part, tant que l'édition convenue n'est pas épuisée, l'auteur n'a pas davantage le droit de faire de son côté une nouvelle édition de l'œuvre. — La cession du droit de représentation, d'exécution et de récitation n'a pas, *in dubio*, un caractère exclusif. L'auteur peut céder ce même droit à d'autres personnes ou l'exercer lui-même. Si donc deux théâtres ou cinémas concurrents existent dans une ville, il faudra qu'ils prennent garde de se faire céder l'exclusivité, pour leur rayon d'action, des œuvres qu'ils représentent, sinon ils courraient le risque de voir leur concurrent offrir le même programme au public. Lorsqu'un cessionnaire à titre exclusif d'un droit de représentation, d'exécution ou de récitation n'a pas fait usage de sa prérogative durant trois années consécutives, l'exclusivité tombe.

VIII. RESTRICTIONS APPORTÉES AU DROIT D'AUTEUR

Certaines œuvres de l'esprit sont exclues de la protection. Ce sont (art. 3): les lois, publications administratives, jugements et autres actes officiels, et les délibérations écrites ou orales des assemblées publiques. La loi autorise ensuite (art. 9) la citation de certains passages peu étendus d'une œuvre, la reproduction des œuvres artistiques déjà publiées, si cette reproduction a lieu dans une étude critique ou scientifique conjointement avec le texte et pour expliquer celui-ci. Les emprunts qui figurent dans les anthologies scolaires et dans les ouvrages destinés au culte ne doivent pas dépasser certaines limites raisonnables. A vrai dire, les œuvres littéraires et musicales de peu d'étendue peuvent être reproduites *in extenso* dans les recueils de ce genre, mais à la condition que l'œuvre ait été publiée (exposée s'il s'agit d'une œuvre artistique) depuis dix ans au moins et que l'auteur reçoive des honoraires convenables, arrêtés, à défaut d'entente, par le Ministère compétent. Lorsqu'une courte poésie détachée est reproduite comme texte d'une composition musicale ou dans un programme de concert, — ce qui est licite, — l'auteur du texte a droit au tiers des honoraires dus pour l'exécution. C'est là une disposition fort intéressante et tout à fait favorable aux auteurs: les autres pays ne prévoient pas une semblable rémunération qui transforme en une sorte de licence obligatoire une res-

triction imposée généralement par le législateur sans compensation aucune. Les emprunts de périodique à périodique sont autorisés, nous l'avons vu plus haut (cf. *Droit d'Auteur*, 1931, p. 41, 3^e col.), conformément à la solution adoptée par la Conférence de Rome en 1928. La représentation ou l'exécution publique des œuvres littéraires ou musicales est libre, lorsque le public ne paie pas d'entrée et que la manifestation ne poursuit pas un but de lucre, fût-ce d'une manière indirecte. Donc un concert de bienfaisance payant, mais dont le bénéfice est versé à une œuvre charitable, n'est pas libre comme c'était le cas sous la loi précédente (art. 14^e de la loi de 1893/1910); les auteurs ne sont plus contraints de livrer sans défense leurs œuvres à la philanthropie d'autrui. Une représentation ou une exécution poursuivent indirectement un but de lucre lorsqu'elles sont gratuites mais destinées à attirer la clientèle de l'organisateur (concerts publics directs, phonographiques ou radiophoniques donnés dans les hôtels, restaurants, confiseries, etc.). En revanche, sont soustraites au droit d'auteur les représentations qui ont lieu dans les fêtes de chant, de musique, de jeunesse ou dans d'autres fêtes populaires, même si ces représentations sont payantes, pourvu que tout dessein de lucre soit absent. C'est là une limitation très grave et, à notre avis, excessive du droit de l'auteur. — Les œuvres d'art appartenant à des collections publiques peuvent être publiées dans les catalogues de celles-ci; les œuvres exposées à demeure sur les voies et places publiques peuvent être reproduites par le dessin ou un autre art graphique, par la peinture ou la photographie. Enfin, les exemplaires d'une œuvre de l'esprit peuvent être prêtés (gratuitement) ou mis en location (à titre onéreux) ou exposés en public sans le consentement de l'auteur. Cette restriction va très loin: elle porte atteinte au droit moral. Une œuvre artistique créée pour l'intimité peut, contrairement à la volonté et aux intérêts personnels de l'auteur, être livrée à la curiosité du grand public dans une exposition; quant à la location des livres, on sait qu'elle est devenue dans certaines villes une véritable petite industrie qui nuit à la vente des ouvrages et devrait par conséquent dépendre de l'autorisation de l'auteur.

Mais la limitation de beaucoup la plus importante du droit d'auteur c'est celle de l'article 9, chiffre 6, qui institue la licence obligatoire en matière de radiodiffusion. S'agissant d'une œuvre publiée depuis plus d'une année, le Ministère compétent peut en permettre la radiodiffusion, si l'auteur et la société émettrice n'arrivent pas à s'entendre. L'interdiction de modifier l'œuvre

demeure intacte; le Ministère fixe le montant des honoraires dus à l'auteur. Pour les pièces de théâtre et les compositions musicales d'une certaine étendue, l'autorisation n'est possible que si l'œuvre a déjà été jouée en Norvège. Cette disposition est conforme au nouvel article 11^{bis} de l'Acte de Rome. Elle reste en deçà du projet qui prévoyait la licence obligatoire sans exiger aucune tentative d'entente entre les parties, ce que l'article 11^{bis} n'admet pas. Le texte adopté en Norvège est en somme une garantie donnée aux sociétés émettrices contre d'éventuelles prétentions exagérées formulées par les auteurs. Pratiquement, les choses se passeront sans doute ainsi: les auteurs demanderont *au préalable* au Ministère quelle est son opinion sur les tarifs pouvant être raisonnablement fixés, et s'ils s'y tiennent il n'y aura pas d'autre intervention de l'autorité. Le projet entendait limiter les honoraires des auteurs aux recettes que les entreprises d'émissions radiophoniques tireraient de leur clientèle (taxes acquittées par les réceptionnaires). Mais ce n'est pas aux auteurs qu'il faut imposer l'obligation d'adapter leurs prix aux bénéfices des sociétés émettrices, il est plus logique et plus normal que ces dernières puissent encaisser des redevances calculées de manière à leur laisser des disponibilités suffisantes pour payer convenablement les auteurs. Le rapport des sociétés de radiodiffusion, qui fait, cela va sans dire, l'apologie de la licence obligatoire, reprend tous les arguments invoqués en faveur de cette institution. Il est curieux de constater combien ces arguments se rapprochent de ceux que jadis on a fait valoir pour combattre d'autres droits importants de l'auteur comme ceux de traduction et d'exécution. Précédemment, on disait que l'œuvre une fois publiée devenait la propriété de tous, attendu qu'elle était en définitive issue des préoccupations de la collectivité. Aujourd'hui on déclare que la radiodiffusion des ouvrages de l'esprit répond aux besoins de la culture. De même que l'écrivain voit sa notoriété s'accroître si ses œuvres sont traduites et répandues à l'étranger et n'a donc pas besoin, disaient autrefois les adversaires du droit de traduction, de recevoir en pareil cas des honoraires spéciaux, les versions étrangères faisant encore vendre l'original, — ainsi les adversaires du droit de radiodiffusion affirment aujourd'hui que l'auteur a tout avantage à voir ses œuvres se répandre par la télégraphie sans fil. Il y gagne un auditoire invisible et immense qui peut rapidement faire sa réputation. Jadis, on refusait au compositeur le droit d'exécution publique si l'œuvre était publiée sans mention de

réserve, précisément parce qu'on considérait que la publication dépossédait en principe l'auteur au profit de la collectivité. Le mémoire des sociétés norvégiennes de radiodiffusion révèle une tournure d'esprit analogue. On y lit les phrases suivantes : « lorsque l'ouvrage de l'esprit est reproduit et, de ce fait, devenu propriété du public », et plus loin : « on doit reconnaître que la collectivité a le droit de bénéficier, sans redevance payable à l'auteur, de la diffusion occasionnelle des œuvres publiées ». A l'appui de cette théorie, on cite l'exemple des concerts gratuits donnés dans les fêtes populaires. Ces concerts échappent effectivement au droit d'auteur en Norvège et nous l'avons déploré plus haut. Mais le sacrifice imposé de la sorte aux compositeurs de musique est loin d'avoir la portée qu'aurait la négation du droit de radiodiffusion. Le mémoire va jusqu'à prétendre que les intérêts matériels des auteurs ne seraient certainement pas lésés par la liberté accordée aux sociétés émettrices de propager les œuvres de l'esprit. C'est faire preuve d'un singulier optimisme. En réalité, les entreprises de spectacles et de concerts souffrent de plus en plus de la concurrence de la radio ; la situation des artistes exécutants devient, dans bien des cas, très précaire ; comment les auteurs ne subiraient-ils pas le contre-coup de cette évolution et ne verraien-t-ils pas diminuer les recettes qu'ils tirent de la vente et de l'exécution de leurs œuvres ? C'est précisément pour cela qu'ils doivent, en manière de compensation, revendiquer le droit de radiodiffusion.

Les chapitres consacrés aux sanctions et aux dispositions transitoires ne contiennent rien de particulier. En revanche, nous mentionnerons encore que la Commission avait voulu introduire dans la loi le *droit de suite*. Cette suggestion fut écartée par le pouvoir législatif, nous ne savons pas exactement pourquoi. On aura reculé sans doute devant les conséquences du nouveau droit pour le marché, déjà très resserré, des œuvres d'art. En outre, il a paru probablement illogique au législateur norvégien de n'accorder le droit de suite à l'auteur que si l'œuvre passe en vente *publique*. Il est possible que cette considération ait contribué, elle aussi, au rejet de la proposition. La loi norvégienne du 6 juin 1930 n'en demeure pas moins un monument qui réjouira tous les partisans du droit d'auteur. Elle présente de grandes qualités de concision et de simplicité, et résout avec bonheur la plupart des problèmes dont elle avait à s'occuper. Ceux qui l'ont conçue méritent assurément notre gratitude et de sincères félicitations.

LA RÉTROACTIVITÉ DE LA CONVENTION DE BERNE (ARTICLE 18)

ET LA JURISPRUDENCE ALLEMANDE

(Second et dernier article)⁽¹⁾

B. — Dans son arrêt Zola, le Tribunal du *Reich* ne s'est pas seulement fondé sur l'article 18 de la Convention de Berne-Berlin, il a surtout invoqué la législation interne allemande qui a réglé la rétroactivité autrement que la Convention. On sait que l'article 18, alinéa 3, de l'Acte de Berlin permet aux États de prendre des dispositions spéciales, soit sous forme de conventions particulières, soit sous forme de textes législatifs de droit interne, afin de fixer les modalités relatives à la rétroactivité. L'Allemagne, faisant usage de cette faculté, a promulgué son ordonnance du 12 juillet 1910 (v. *Droit d'Auteur*, 1910, p. 114), qui prévoit en son § 1^{er}, chiffre 3, ce qui suit : « Lorsque, avant la mise en vigueur de la Convention, une traduction aura été éditée licitement, en tout ou en partie, le droit du traducteur de reproduire, répandre et représenter cette traduction reste intact. » Le législateur allemand, à n'en pas douter, part ici de l'idée que le droit de traduction expiré sous la Convention antérieure à celle de 1908 revit en principe avec l'entrée en vigueur de l'Acte de Berlin qui prolonge la durée de ce droit. Si, avant cette entrée en vigueur, une traduction a paru licitement (quoique sans autorisation, parce que le délai antérieur, plus court, était écoulé), il est entendu que le traducteur conserve le droit de tirer parti de son travail, même sous le régime de la Convention de 1908. L'ordonnance allemande du 12 juillet 1910 respecte les droits acquis et voilà tout, tandis que l'article 18 de l'Acte de Berlin s'oppose à la résurrection des droits de traduction une fois éteints. On saisit la différence qui est considérable. Invoquant leur propre droit, les tribunaux germaniques pouvaient fort bien décider que les œuvres de Strindberg seraient à nouveau protégées contre la traduction en Allemagne, par application de la Convention de 1908. A la vérité, l'ordonnance préappelée ne dit pas expressément que les droits de traduction échus sous l'ancienne Convention seront rétroactivement protégés par l'Acte de Berlin, mais c'est une conséquence inévitable du passage que nous avons cité, lequel prévoit une restriction de la rétroactivité pleine et entière uniquement en faveur des traductions licitement publiées durant l'interrègne du domaine public.

On peut se demander si la solution allemande répond bien à ce que les rédacteurs de la Convention de Berne-Berlin avaient

en vue, lorsqu'ils ont parlé des modalités concernant l'application du principe posé à l'article 18. Ces modalités ne devraient-elles pas être des *atténuations* de la règle générale et non pas, au contraire, une extension de celle-ci ? Évidemment, l'alinéa 3 de l'article 18 a été conçu dans le dessein de permettre aux États de se montrer *moins* favorables aux auteurs que ne l'était la Convention, mais il n'y a aucune raison pour les empêcher d'être *plus* favorables. La lettre de l'article 18, alinéa 3, ne s'oppose pas à cette interprétation libérale qui est même tout à fait conforme à l'esprit général de la Convention (voir art. 19). On ne défend pas aux législations nationales de traiter les auteurs mieux que ne le fait la Convention. Ce serait absurde. Au contraire, on se réjouira de tous les avantages qu'une loi interne présentera dans cet ordre d'idées, et l'on demandera qu'ils soient étendus aux unionistes (c'est le sens de l'article 19). Si le droit de traduction expiré avant l'entrée en vigueur de la Convention de Berne-Berlin peut revivre, c'est là, pour les auteurs, un bénéfice incontestable, même si les droits attachés aux traductions licitement publiées au temps du domaine public demeurent respectés. En tout cas, il est aisément de voir qu'une semblable protection est bien préférable à la règle de l'article 18. Si donc un pays veut accorder aux auteurs unionistes, en ce qui regarde le droit de traduction, un traitement meilleur que celui de la Convention, il n'y a qu'à s'en féliciter. Les alinéas 1 et 2 de l'article 18 sont le minimum de protection exigé par la Convention (minimum susceptible, il est vrai, d'être encore abaissé en vertu de l'alinéa 3), tout ce qui le dépasse est un gain accueilli avec empressement. Envisagée de ce point de vue, la décision du Tribunal du *Reich* dans le cas Strindberg était donc absolument satisfaisante : elle réintégrait les héritiers Strindberg dans leur droit de traduction, qui s'était éteint sous l'ancienne Convention, mais qui pouvait revivre sous la nouvelle (c'est-à-dire celle de Berlin), parce que le droit de reproduction n'avait pas encore pris fin et que l'article 8 de l'Acte de Berlin avait stipulé l'assimilation complète du droit de traduction au droit de reproduction.

Dans l'affaire Zola, le Tribunal du *Reich* n'est plus revenu sur l'interprétation de l'article 18, il a simplement recherché si les traductions litigieuses, publiées sans autorisation en Hongrie, puis introduites (toujours sans autorisation) en Allemagne, le tout avant l'entrée en vigueur de l'Acte de Berlin, étaient des traductions *licites* : en d'autres termes si, au moment de l'importation de ces traductions en Allemagne, il

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1931, p. 44.

existait dans ce pays une protection des œuvres en cause contre la traduction. Comme on ne savait pas exactement quand les différentes traductions avaient été vendues en Allemagne, mais qu'il avait été dit que c'était de toute façon avant 1900 et même, pour certaines d'entre elles, avant 1881, le tribunal s'est livré à une étude des régimes juridiques qui se sont succédé entre 1883 et 1907. Nous donnons ci-après un aperçu qui montrera, nous l'espérons, comment les juges ont construit leur raisonnement. (L'arrêt lui-même est assez difficile à comprendre et le lecteur non allemand ne serait guère avancé s'il devait en prendre connaissance par une version française.)

La première période qu'il importe de considérer s'est ouverte le 6 novembre 1883 avec l'entrée en vigueur du traité littéraire franco-allemand du 19 avril 1883; elle a duré jusqu'au 5 décembre 1887 (date de l'entrée en vigueur de la Convention de Berne primitive de 1886). L'article 10 dudit traité protège le droit de traduction pendant 10 ans, mais sous deux conditions: 1^o la traduction devra être publiée dans l'un des deux pays; 2^o elle devra paraître en totalité dans le délai de trois années à compter de la publication de l'ouvrage original. Or, Zola ou son éditeur n'ont pas fait paraître de traductions allemandes dans les 3 ans à dater de la publication des œuvres originales françaises, donc le droit de traduction était expiré lorsque les traductions publiées en Hongrie ont pénétré en Allemagne, et la diffusion qui en a été faite dans ce dernier pays était licite.

Du 5 décembre 1887 au 9 décembre 1897, les rapports littéraires franco-allemands ont été régis par la Convention de Berne primitive, qui protégeait le droit de traduction pendant 10 ans à partir de la publication de l'œuvre originale, et couvrait aussi les œuvres existantes au moment de son entrée en vigueur si ces dernières n'étaient pas encore tombées dans le domaine public. Par conséquent, les œuvres de Zola parues en France plus de dix ans avant le 5 décembre 1887 ne pouvaient plus être protégées en Allemagne contre la traduction, puisque, pour ces œuvres-là, le délai spécial du droit de traduction était déjà écoulé au moment de la mise en application de la Convention de Berne primitive. Seules les œuvres publiées en France après 1877 pouvaient bénéficier, en Allemagne, du droit de traduction accordé par ladite Convention. Dans un article de *Markenschutz und Wettbewerb*, M. Wenzel Goldbaum, le spécialiste bien connu, s'élève contre cette argumentation. M. Goldbaum prétend que le fait de n'avoir pas utilisé le droit de traduction ne saurait nuire à Zola ou à ses

éditeurs; au contraire, ce non-usage le leur aurait conservé. D'après l'article 10 du traité littéraire franco-allemand de 1883, le droit de traduction expire 10 ans après la publication de la traduction; quant au délai de trois ans pendant lequel la traduction devait paraître pour être conforme au traité, il a été aboli par la Convention de 1886. Mais le traité n'en a pas moins subsisté à côté de la Convention en tant qu'il était plus favorable que celle-ci, et il l'était pour le droit de traduction qu'il protégeait pendant dix ans à partir de la publication de la traduction (et non pendant dix ans à partir de la publication de l'original, solution adoptée par la Convention de 1886). Tel est, en résumé, l'avis de M. Goldbaum. — Nous ne pouvons pas y souscrire. Il n'est pas admissible, nous semble-t-il, de déclarer abrogée pour partie et pour partie maintenue la disposition qui, dans le traité de 1883, visait le droit de traduction. Il faut comparer cette disposition *in globo* avec celle à laquelle elle correspond dans la Convention de 1886, si l'on veut trancher la question de savoir quel est le texte le plus favorable aux auteurs. A n'en pas douter, l'article 5 de la Convention internationale est préférable à l'article 10 du traité bilatéral. Car la protection de dix ans à partir de la publication de la traduction n'est pas accordée inconditionnellement par le traité: il faut, nous l'avons vu, que la traduction ait été publiée dans les trois années consécutives à la publication de l'œuvre originale. Au contraire, la protection de dix ans à partir de la publication de l'original est garantie de toute façon par la Convention. Nous n'hésitons donc pas, quant à nous, à considérer la Convention comme plus avantageuse que le traité et, par conséquent, à ne pas appliquer à l'article 10 du second l'article additionnel de la première, qui prévoit que les stipulations des arrangements antérieurs restent en vigueur si elles protègent les auteurs mieux que la Convention. Même si l'on repoussait cette conclusion, il resterait que la condition posée par le traité (publication, dans les trois ans à partir de l'édition en France, d'une traduction allemande autorisée soit en France, soit en Allemagne) n'a pas été remplie pour les ouvrages de Zola et que, dès lors, aucune protection du droit de traduction ne saurait être invoquée en leur faveur sur la base dudit traité.

Les œuvres de Zola parues en France après le 5 décembre 1877 ont donc été protégées en Allemagne contre la traduction pendant dix ans à partir de la publication en France, et les traductions allemandes qui en ont été faites dans ce délai sans le consentement de Zola étaient des traductions « non autorisées » au sens de l'ordonnance

impériale du 12 juillet 1910, L'Acte additionnel de Paris, du 4 mai 1896, a produit ses effets en Allemagne du 9 décembre 1897 au 31 août 1907: il a prolongé le droit de traduction en l'assimilant au droit de reproduction (celui-ci dure jusqu'à 30 ans *post mortem auctoris* en Allemagne). Mais la prolongation n'intervient que si une traduction *autorisée* a paru dans les dix années consécutives à la publication de l'ouvrage original. Cette condition n'a pas été remplie en l'espèce: par suite les traductions allemandes dont il a été question, et qui étaient non autorisées, sont devenues licites au bout de dix ans.

Le 31 août 1907, le traité littéraire bilatéral franco-allemand est entré en vigueur. Il assimilait inconditionnellement le droit de traduction au droit de reproduction. Mais ce traité stipulait que si, avant sa mise en application, une traduction avait paru licitement, le droit pour le traducteur de reproduire, propager et faire représenter cette traduction demeurait entier. Le même régime transitoire fut adopté lorsque la Convention de Berne revisée à Berlin en 1908 est devenue exécutoire. Toujours les traductions licites sous le régime antérieur demeuraient soustraites à l'emprise du droit d'auteur prolongé. Il en est ainsi encore aujourd'hui, et c'est pourquoi l'action des héritiers Zola devait être rejetée.

Mais le Tribunal du *Reich* prétend n'appliquer le droit transitoire du traité franco-allemand de 1907 et de l'ordonnance de 1910 qu'aux traductions licitement publiées en Allemagne. Donc, une traduction qui aurait été publiée licitement en Hongrie avant 1907, et qui n'aurait été importée en Allemagne qu'après l'entrée en vigueur de la Convention de Berne-Berlin serait considérée comme illicite sur territoire allemand et la diffusion dans le *Reich* devrait en être interdite. Cette opinion ne nous paraît pas fondée. L'arrêt Zola invoque à l'appui de cette restriction apportée à la protection des droits acquis l'article 18, alinéa 3, de la Convention de 1908, où il est dit que chaque pays réglera, pour ce qui le concerne, les modalités relatives à l'application du principe de la rétroactivité. Fort bien. Mais si l'Allemagne décide qu'une traduction publiée hors de ses frontières et licitement vendue sur son territoire au temps de l'ancienne Convention pourra continuer à y être vendue librement sous la nouvelle Convention, n'appellerons-nous pas cela une règle qui concerne l'Allemagne? Les droits acquis méritent d'être sauvagardés, qu'il s'agisse du traducteur ou bien du propagateur domicilié en Allemagne. Au point de vue du principe, c'est tout un. Lorsqu'un éditeur allemand s'est chargé, à une époque

où la diffusion était licite, de répandre en Allemagne une traduction éditée à l'étranger, on ne doit pas lui retirer ce droit parce qu'un changement survient dans le régime juridique. Une semblable application de la rétroactivité serait très dure. Si l'on se décide à interdire dans une loi nouvelle une chose précédemment permise, il importe de mettre à l'abri de la sévérité renforcée ceux qui ont acquis des droits à l'époque où le législateur était plus indulgent. Nous pensons donc que les traductions licitement publiées à l'étranger, et vendues en Allemagne avant le règne de la Convention de Berne revisée, peuvent continuer à être vendues dans ce pays, même après l'entrée en vigueur de ladite Convention. Dans tous les cas, la question est de celles qui se tranchent exclusivement d'après le droit allemand. Le recours à l'article 18 de la Convention de Berne-Berlin ne se justifie pas. Nous avons vu que le législateur allemand a réglé la rétroactivité d'une manière autre que la Convention (résurrection du droit de traduction tombé dans le domaine public); il est donc logique d'admettre que la réserve des droits licitement acquis par des tiers — notion en somme étrangère à la Convention⁽¹⁾ — est soumise à la souveraineté exclusive du droit interne.

Le *Reichsgericht* a estimé que, dans l'affaire Zola, les traductions litigieuses avaient paru non seulement en Hongrie mais aussi en Allemagne, parce que l'éditeur de Budapest en avait remis des exemplaires à un collègue allemand qui servait de dépositaire et de distributeur central desdites traductions pour l'Allemagne. Dans l'ordonnance de 1910, le mot « *erscheinen* » a, d'après le Tribunal, le même sens que dans l'article 55 de la loi de 1901/1910 sur le droit d'auteur littéraire et musical, où il signifie « édition ». L'édition en Allemagne suffit, on le sait, pour donner à l'œuvre la nationalité allemande, conformément à la règle énoncée à l'article 4 de la Convention de Berne-Berlin. Mais on peut se demander si un simple dépôt d'exemplaires chez un commissionnaire qui les vend aux libraires de son pays est bien une publication (ou édition) au sens de la Convention. Nous avons, à cet égard, des doutes assez sérieux. Sans doute, l'œuvre ne garde pas toujours la nationalité de l'auteur. Encore ne saurait-elle la perdre que si des liens très forts et très apparents l'attachent à un autre pays. Les rédacteurs de la Convention ont considéré le fait de la publication ou de l'édition comme de nature à enracer l'œuvre définitivement dans le pays où ce

fait se produit. Qu'est-ce que l'édition ? C'est, explique M. Renault (v. *Actes de Paris*, p. 162), la mise directe de l'œuvre au jour ou en vente par quelqu'un qui prend la charge et la responsabilité de la publication. L'imprimeur qui se borne à imprimer n'est pas un éditeur (Renault le dit expressément). Ne doit-on pas raisonner de même en ce qui regarde le commissionnaire ? Le Tribunal du *Reich* attribue au mot « *erscheinen* », dans l'ordonnance de 1910, la même signification que dans la loi de 1901/1910 sur le droit d'auteur littéraire et musical. Autrement dit, il lui donne le sens que le terme de « publication » a dans la Convention. Cette interprétation nous semble trop étroite. Ne perdons pas de vue le but de l'ordonnance, qui est de protéger les droits acquis contre les effets rétroactifs du droit nouveau. Lorsque l'ordonnance parle des traductions parues (*erschienene Übersetzungen*), elle entend simplement réservé les droits du traducteur qui a licitement exécuté son travail sous le régime antérieur, alors qu'il n'avait pas d'autorisation à demander. Par conséquent, si des traductions faites dans ces conditions ont pénétré en Allemagne, il faut qu'elles puissent être vendues sans entrave même sous le régime nouveau. Voilà ce que le législateur a voulu. Les juges n'avaient donc pas, nous semble-t-il, à rechercher si les traductions de Zola avaient paru en Allemagne ; il suffisait qu'elles y aient été vendues avant l'entrée en vigueur de la Convention de Berne-Berlin pour que l'ordonnance de 1910 pût leur être appliquée. Nous arrivons ainsi à la même conclusion que le Tribunal du *Reich*, mais par une voie différente.

Dans son étude déjà mentionnée, M. Goldbaum exprime l'avis que le mot « *erscheinen* » signifie, dans l'ordonnance de 1910, « première publication ». Il reproche à l'arrêt de faire une différence entre une publication chez un commissionnaire, centre d'où s'effectue la diffusion, et une publication chez un libraire quelconque. Nous croyons, en effet, qu'une telle différence ne se justifie pas au regard de l'ordonnance de 1910. Mais, ce qui nous paraît encore moins défendable, c'est de protéger les droits acquis contre les changements législatifs seulement s'il s'agit de cette première publication. Même une publication intervenue plus tard mérite d'être sauvegardée, si elle a été faite à l'époque de la non-protection du droit d'auteur. C'est toujours le même principe qui doit nous guider : le respect des droits acquis.

Les autres points touchés dans l'arrêt peuvent être laissés de côté. Les juges avaient à se prononcer sur la question de savoir si l'éditeur de Budapest avait bien

acquis les traductions litigieuses. Ils ont répondu par l'affirmative, étant donné que le traducteur avait tacitement consenti à la diffusion des traductions. Enfin, les héritiers Zola alléguent que les œuvres du romancier français avaient été mutilées dans la version allemande. Le tribunal a rejeté cette prétention fondée sur le droit moral, mais pour des raisons purement formelles, parce que les demandeurs n'avaient pas fourni assez de détails au sujet des passages qu'ils déclaraient illicétement mutilés en allemand.

Jurisprudence

ALLEMAGNE

CONTRAT D'ÉDITION. OBLIGATION POUR L'ÉDITEUR DE RESPECTER L'INTÉGRITÉ DE L'ŒUVRE.
DROIT PERSONNEL DE L'AUTEUR.

(Tribunal du *Reich*, 1^{re} ch. civile, 3 juillet 1929.)⁽¹⁾

Le recteur Otto Schmidt, à Berlin, a fait éditer en 1922 par le demandeur un ouvrage intitulé « *Im Geiste Sutterlins* », qui est un complément de l'ouvrage de Ludwig Sutterlin sur l'enseignement de la calligraphie. Une deuxième édition non modifiée a paru en 1924 et une troisième édition modifiée en 1925.

Dans les trois éditions, l'auteur a fait allusion à certaines plumes qui lui paraissaient se prêter fort bien à l'enseignement ; il citait notamment les plumes To, Ly et Redis de la maison Heintze & Blanckertz à Berlin. Pendant l'impression de la troisième édition, l'éditeur, se basant sur les remontrances d'autres fabricants de plumes d'acier, a invité l'auteur à faire disparaître la mention de certaines plumes déterminées, cette mention constituant une réclame pour la maison Heintze & Blanckertz. L'auteur ajouta alors à la fin de son ouvrage le passage suivant : «Si j'emploie dans cet écrit les désignations To, Ly et Redis, c'est pour m'exprimer clairement et non pour recommander ces plumes. Pour de bonnes raisons, je dois abandonner au lecteur le soin de choisir lui-même ses plumes dans le nombre de celles fournies par les maisons qui se font concurrence. Ces maisons sont, dans l'ordre alphabétique : Brause, à Iserlohn, Heintze & Blanckertz, à Berlin, Søennecken, à Bonn. En revanche, les fabriques outrepasse les limites quand elles publient des écrits prétextus méthodiques qui sont insuffisants et faux au point de vue du fond et ne peuvent donc être considérés que comme des réclames. Ces écrits, dont les auteurs se tiennent dans l'ombre, ne peuvent être que condamnés si l'on se

(1) Sauf en ce qui concerne le cas C mentionné dans le *Droit d'Auteur* du 15 avril 1912, p. 49, 2^e col., et rappelé dans le numéro du 15 avril 1931, p. 46, 1^e col., en note.

(1) Voir *Entscheidungen des Reichsgerichtes in Zivilsachen*, vol. 125, p. 174.

place au point de vue d'une science indépendante. D'autre part, ils affirment envers les instituteurs des prétentions qui devraient être repoussées sans plus.»

Otto Schmidt est décédé en 1926; les défendeurs sont ses héritiers. Le Ministre prussien des Sciences, des Beaux-Arts et de l'Instruction publique avait recommandé aux écoles, par un avis du 29 février 1924, de faire l'acquisition de l'ouvrage de Schmidt, et il a réitéré cette recommandation le 20 avril 1926. A la date du 7 avril 1927, il invita l'éditeur à examiner s'il ne pourrait pas supprimer l'allusion aux plumes de Heintze & Blanckertz, attendu que de nombreuses fabriques de plumes le demandaient.

Tenant compte de l'avis du ministre, l'éditeur fit des propositions aux défendeurs, mais ceux-ci refusèrent de modifier les désignations employées par l'auteur. C'est pourquoi l'éditeur intente aux défendeurs une action tendant à faire constater judiciairement qu'il a le droit: 1°; 2° de modifier, dans 25 passages de l'ouvrage, les désignations de plumes qui y sont employées et de biffer la remarque finale de la troisième édition.

Le *Landgericht* a rejeté la demande et la Cour d'appel a déclaré non fondé l'appel du demandeur. Son pourvoi en révision est demeuré également sans succès.

EXPOSÉ DES MOTIFS

1.

2. La loi déclare qu'on peut apporter à l'œuvre les modifications pour lesquelles l'auteur ne peut pas, sans enfreindre les règles de la bonne foi, refuser son consentement (art. 13, al. 2, de la loi sur le contrat d'édition). Cette prescription implique pour le contrat d'édition une application du principe général qui veut que les contrats soient interprétés comme l'exige la loyauté et la confiance réciproque en corrélation avec les usages admis en affaires (art. 157 du Code civil allemand).

La Cour d'appel relève avec raison que, en principe, l'éditeur ne doit apporter aucune adjonction, suppression ou autre modification à l'œuvre elle-même, à son titre ou à l'indication de l'auteur (art. 13, al. 1, de la loi sur le contrat d'édition). Mais cette règle est tempérée par la disposition qui prévoit que sont permis les changements que l'auteur ne saurait refuser de bonne foi (al. 2 du même article). C'est pour cela que la Cour estime justifiée une interprétation stricte. Celle-ci répond au but de la disposition, qui est de protéger le droit personnel de l'auteur sur son œuvre. Elle est en outre conforme au fait que, dans les usages, la disposition n'autorise que les corrections de peu d'importance, comme le

redressement des erreurs de plume ou d'auteur, fautes évidentes.

Sans doute, les rapports entre l'éditeur et les œuvres qu'il est chargé de multiplier et de répandre ne sont pas exclusivement d'ordre pécuniaire. Si l'éditeur connaît la matière traitée, s'il a du jugement et s'il comprend bien l'œuvre, il peut se sentir lié avec cette dernière, se croire appelé à y apporter des modifications favorables, à exercer ainsi un droit personnel propre fondé sur son expérience professionnelle. Pour la manière dont cela doit se faire et pour l'étendue de ce qui est admis par les usages, il faut tenir compte du fait que, en cas de doute, c'est l'éditeur qui doit s'effacer devant l'auteur. S'il se heurte à la volonté contraire de ce dernier, c'est lui qui doit céder. L'arrêt de la Cour d'appel dit donc avec raison que «s'il ressort de l'œuvre ou d'autres circonstances que l'auteur a employé une expression déterminée à un endroit déterminé et dans un but déterminé, il serait contraire à la loyauté de lui demander de modifier ces passages. Au cas particulier, l'éditeur voudrait tracer dans l'ouvrage les noms To, Ly et Redis, pour les remplacer par des expressions techniques. Or, l'ouvrage est un manuel de calligraphie. Comme il faut pour cela des plumes spéciales, l'auteur entend signaler à ses lecteurs certaines plumes qui se prêtent bien à la méthode enseignée. Mais il ne peut le faire qu'en désignant ces plumes par leur nom, car il lui est impossible d'admettre que tous ses lecteurs en connaissent les expressions techniques. Au surplus, l'auteur a voulu désigner les plumes provenant de Heintze & Blanckertz déjà parce que c'est cette maison qui a créé (en partie sur les indications de l'auteur) les plumes qui convenaient. Les modifications proposées seraient donc directement contraires à la volonté manifestée par l'auteur dans son écrit.»

Le pourvoi en révision fait une différence entre le contenu et la forme de l'œuvre. Ses allégations reviennent en somme à prétendre que le contenu est l'affaire de l'auteur seul, tandis que l'éditeur doit pouvoir dire son mot pour la forme. Cette manière de voir n'est pas juste. Le style c'est l'homme, et la manière dont un homme parle ou écrit lui appartient en propre; ces deux vérités ne doivent pas être méconnues dans le domaine du droit d'auteur. Un auteur aussi compétent et aussi instruit que Otto Schmidt doit pouvoir décliner toute intervention de l'éditeur dans la forme, et ses héritiers peuvent persister dans cette attitude défensive, quand bien même l'éditeur base ses prétentions sur le désir exprimé par un ministre. Il ne semble pas qu'en agissant ainsi les défendeurs abusent de

leur droit ou fassent preuve d'un entêtement inopportun.

Les craintes exprimées dans le pourvoi en révision ne sont pas justifiées. Les concurrents peuvent bien s'attendre à ce que les termes du livre de Schmidt dont il se plaint soient considérés ici ou là comme la recommandation d'une plume déterminée. Toutefois, dans la préface de la troisième édition, l'auteur a déclaré avec sérieux et insistance qu'il n'entendait nullement faire de la réclame. Il pouvait s'en remettre avec confiance à la maturité, à la réflexion et au jugement des lecteurs auxquels l'ouvrage est destiné; ses héritiers peuvent conserver le même point de vue.

BELGIQUE

REPRODUCTION DE JOURNAL À JOURNAL D'UN CONTE PUBLIÉ SANS INTERDICTION DE REPRODUCTION. BONNE FOI PRÉSUMÉE, NÉCESSITÉ D'EN TENIR COMpte DANS L'ÉVALUATION DES DOMMAGES-INTÉRÊTS. PUBLICATION FAITE CONTRE LE GRÉ DE L'AUTEUR. PRÉJUDICE MORAL; RÉPARATION, CELLE-CI SE TROUVENT TOUTEFOIS RÉDUITE EN RAISON DU FAIT QU'IL S'AGISSAIT D'UNE SIMPLE NOUVELLE ÉPHÉMÈRE.

(Justice de paix de Bruxelles, 2^e chambre, 3 mars 1923. Debouck c. Behaeghel.)⁽¹⁾

Il y a lieu de supposer que celui qui reproduit un conte dans son journal sans l'autorisation de l'auteur agit de bonne foi si le conte en question a déjà été publié dans un autre journal sans interdiction de reproduction.

La bonne foi n'exclut pas la faute commise par la reproduction d'une œuvre littéraire sans l'autorisation de l'auteur, mais il y a lieu cependant d'en tenir compte dans l'évaluation des dommages-intérêts.

Lorsqu'il s'agit, non d'une œuvre littéraire vendue en permanence en librairie, mais d'une simple nouvelle destinée à une publicité éphémère dans un journal quotidien, l'importance de la valeur du droit d'auteur ou du préjudice résultant de la publication non autorisée se trouvent considérablement réduits.

Par le seul fait d'une publication faite contre son gré, et sans qu'il y ait lieu de discuter la valeur littéraire de la revue, un préjudice moral qui donne droit à réparation a été subi par l'auteur.

Attendu que l'action tend au payement:

- 1^o d'une somme de 100 francs, à raison de la publication faite, sans autorisation du demandeur, dans le journal *L'Essor Belge*, publié par la défenderesse, de certain conte intitulé «La chèvre et la grenouille»;
- 2^o d'une somme de 500 francs en réparation du préjudice que le demandeur

(1) Voir *L'Ingénieur-Conseil* de janvier 1926, p. 15.

prétend avoir souffert dans sa réputation littéraire, à raison de certaines fautes d'impression ou omissions figurant dans la reproduction de *L'Essor Belge* et du fait que le demandeur se trouverait, contre son gré, mêlé, par la publication dans ledit journal du conte en question, à des collaborateurs dont il juge le talent inférieur au sien et dont il ne partage pas les tendances;

Attendu que la défenderesse ne pouvait évidemment reproduire l'œuvre littéraire du demandeur sans autorisation de celui-ci (loi du 22 mars 1886, art. 1^{er}); que les circonstances dans lesquelles elle reconnaît avoir reçu l'article en question ne permettent pas d'admettre qu'elle ait pu croire que le demandeur autorisait la reproduction de son œuvre; que la défenderesse paraît avoir agi de bonne foi, puisque le conte litigieux avait déjà été publié dans le journal *Le Soir*, du 1^{er} août 1920, sans interdiction de reproduction;

Attendu que cette bonne foi est élisive de la faute commise par la défenderesse; qu'il y a lieu, cependant, d'en tenir compte dans l'évaluation des dommages-intérêts;

Attendu que, pour apprécier ceux-ci, il y a lieu de tenir compte du fait qu'il s'agit, non pas de contrefaçon littéraire d'une œuvre vendue en permanence en librairie, mais d'une simple nouvelle destinée à une publicité éphémère dans un journal quotidien; que, dans ces conditions, l'importance de la valeur du droit d'auteur ou du préjudice résultant de la publication se trouve considérablement réduite;

Attendu que si l'on peut admettre, avec le demandeur, que la cession du droit de publication d'une nouvelle littéraire inédite, dans une publication de luxe telle que le *Soir-Noël*, peut représenter une valeur de 100 francs, le droit de reproduction de la même nouvelle dans un journal quotidien ne représente plus qu'une valeur inférieure, et que la valeur du droit d'auteur est encore moindre quand il s'agit de la reproduction d'une œuvre déjà connue et publiée dans une revue du genre de celle qu'édite la défenderesse;

Attendu que, tenant compte de ces considérations, le juge évalue à 30 francs la valeur du droit d'auteur que le demandeur est fondé à réclamer du chef de cette reproduction;

Attendu que le demandeur a également droit à une réparation du chef de la publication faite contre son gré dans le journal de la défenderesse; qu'il avait le droit incontestable de refuser sa collaboration à ce journal; que, dès lors, par le seul fait de cette publication, et sans qu'il y ait lieu de discuter la valeur littéraire de *L'Essor Belge*,

le demandeur a subi un préjudice moral que le juge évalue *ex aequo et bono* à 20 francs;

Attendu qu'il n'apparaît pas que les omissions ou « coquilles » relevées dans la reproduction parue dans *L'Essor Belge* soient de nature à amoindrir la réputation littéraire du demandeur; que ces omissions ou « coquilles », celles du moins qui, aux yeux du demandeur, sont les plus graves, ne sont que la reproduction des mêmes erreurs parues dans l'insertion du conte litigieux paru dans le journal *Le Soir* du 1^{er} août 1920;

Attendu que la demande reconventionnelle tendant à l'insertion du jugement à intervenir dans le journal *Le Soir* constitue, non une défense au fond, mais une demande principale indépendante de celle liée par l'exploit introductif;

PAR CES MOTIFS, statuant contradictoirement; écartant toutes conclusions plus amples ou contraires, *condamnons* la défenderesse à payer au demandeur la somme de 50 francs pour les causes reprises à la citation; le *débouts* de son action quant au surplus;

Disons la défenderesse non recevable dans son action reconventionnelle;

La *condamnons* aux intérêts judiciaires et aux dépens, liquidés jusqu'ores à 35 fr. 52, non compris le coût ni celui de l'expédition du présent jugement.

Nouvelles diverses

Autriche

La réforme de la législation sur le droit d'auteur

Nous avons parlé, dans le *Droit d'Auteur* du 15 janvier dernier, p. 5, 2^e col., de l'avant-projet de loi préparé par M. Lissbauer, conseiller au Ministère de la Justice. Depuis, d'importantes délibérations ont eu lieu au sein d'une Commission d'experts chargés de prendre sous la loupe le travail du Gouvernement. Nous savons, par les échos qui nous en sont parvenus, que les discussions furent très approfondies. Elles portèrent notamment sur les droits musicomécaniques et le droit de suite. L'avant-projet du Ministère de la Justice, modifié sur certains points, devint un projet prêt à être soumis au Conseil national. Mais il semble maintenant que la réforme du droit d'auteur en Autriche soit envisagée parallèlement avec celle de la législation allemande en la matière. Un article de M. Schürff, Ministre autrichien de la Justice, paru dans les *Wiener Neueste Nachrichten* du 5 avril 1931, explique que le projet approuvé par

la Commission d'experts ne sera pas, pour le moment du moins, déposé sur le bureau du Conseil national, attendu que les Gouvernements allemand et autrichien vont tâcher de se mettre d'accord pour élaborer un projet de loi *commun* concernant le droit d'auteur. On compte que ce projet commun sera terminé avant l'été de cette année, ce qui témoignerait d'un travail prompt et méthodique. Il s'agirait donc d'unifier matériellement les législations allemande et autrichienne relatives à la propriété littéraire et artistique. Nous disons: matériellement, ce qui signifie que le *contenu* de la protection serait le même dans les deux pays, sans que, d'ailleurs, une seule et même loi s'appliquât en Allemagne et en Autriche. L'unification porterait sur le fond et aussi sur le texte des articles, mais chaque pays promulguerait la loi pour son compte. Il n'y aurait donc, en aucun cas, une loi unique germano-autrichienne, mais deux lois distinctes, bien que substantiellement les mêmes. C'est ainsi que nous comprenons la collaboration décidée entre Berlin et Vienne. L'intention des deux pays intéressés serait de ne ratifier la Convention signée à Rome le 2 juin 1928 qu'après avoir réalisé l'unification législative qu'ils envisagent. Il serait donc d'ores et déjà certain que les ratifications allemande et autrichienne n'interviendraient pas le 1^{er} juillet 1931, à la date prévue par l'article 28, alinéa 1, de l'Acte de Rome. Nous regretterions ce retard. Mais il ne dépend pas de nous de l'empêcher.

En Allemagne, les spécialistes sont également à l'œuvre pour arrêter les propositions qui serviront de point de départ à une refonte des lois sur le droit d'auteur littéraire, musical et artistique. Il conviendra, en somme, d'établir la concordance entre ces propositions et le texte du projet autrichien issu de l'avant-projet Lissbauer. Les enlèvements de ce genre sont toujours délicates, et nous ne pouvons que féliciter les Gouvernements allemand et autrichien d'espérer que toutes les difficultés seront vaincues d'ici quelques semaines.

États-Unis

Le bill Vestal devant le Sénat

Nous empruntons à un très vivant article du *Bulletin* de la Ligue des auteurs américains (numéro de mars 1931) les renseignements suivants sur les circonstances qui ont déterminé en fin de compte l'échec du *bill Vestal* devant le Sénat, et une fois de plus l'ajournement de l'entrée des États-Unis dans l'Union de Berne, alors que l'on pouvait se croire tout près du but poursuivi depuis tant d'années. Nous avons, nous

semble-t-il, le devoir de faire connaître à nos lecteurs les dessous de cette décision très importante pour notre Union et pour tous les auteurs qu'intéresse le marché américain. La Chambre des Représentants, on s'en souvient, avait accepté le *bill* par 185 voix contre 34: une fort belle majorité. La première manche ainsi gagnée avait soulevé une grande vague d'optimisme: on affirmait que le vote affirmatif du Sénat n'était pas douteux, qu'il suivrait celui de la Chambre encore avant la fin du Congrès. Espoir trompeur: le Sénat n'est pas arrivé à se prononcer pour ou contre le projet avant le 4 mars 1931, date qui marquait la fin de la législature. Les adversaires du projet se révélèrent d'une habileté consummée: ils réussirent à donner à la discussion une ampleur telle que le temps manqua pour l'épuiser. Ce résultat est d'autant plus regrettable qu'une grande majorité de sénateurs étaient favorables au *bill*, d'après ce que nous a écrit l'un de nos correspondants d'Amérique. Si la discussion avait pu aboutir au vote, il n'y aurait probablement pas eu plus de 12 opposants, d'aucuns pensent même que la minorité rejettante n'aurait pas dépassé 8 voix. Pendant deux jours, les partisans du projet subirent patiemment jusqu'à la nuit les manœuvres dilatoires de l'opposition numériquement faible mais très remuante. Quelques semaines avant d'être transmis au Sénat, le *bill* fut violemment attaqué par la Société nationale de radiodiffusion (*National Association of Broadcasters*), qui, jusqu'ici, n'avait pas élevé la voix dans les nombreuses délibérations préliminaires dont nous avons parlé (v. *Droit d'Auteur*, 1930, p. 109). Lorsque, le 18 janvier 1931, le *bill* vint devant le Sénat, le sénateur Dill, de Washington, demanda qu'il fût renvoyé non pas à la Commission des brevets compétente pour l'examiner, mais à une autre Commission. Et pourquoi cela? Parce que, disait M. Dill, la Commission des brevets était dans sa majorité très fortement prévenue en faveur du projet. Il fallut que le président de cette Commission donnât préalablement l'assurance qu'il entendrait aussi en toute impartialité les adversaires du *bill*. Là-dessus, celui-ci passa à la Commission des brevets, où le représentant de la Société nationale de radiodiffusion expliqua que, d'après la loi de 1909 sur le *copyright*, la radiodiffusion des œuvres littéraires (par opposition aux œuvres musicales) était libre et qu'il serait dangereux d'accorder à l'auteur, d'une manière absolument générale, le droit d'exploiter son œuvre par tous les procédés. Les milieux sans-filistes s'opposaient en outre au *copyright* automatique; ils estimaient que l'enregistrement était une formalité nécessaire. D'autres ad-

versaires du *bill* critiquaient même le principe de la divisibilité du *copyright*. Néanmoins, la Commission unanime concluait, dans son rapport, à l'adoption du projet et ne proposait qu'un petit nombre de changements matériels. Même le sénateur Dill, qui avait d'abord fait opposition, approuva le rapport en se réservant simplement de présenter encore un amendement concernant l'autorisation de l'auteur pour l'exécution publique des œuvres musicales. La discussion devant le Sénat ne s'ouvrit que le 27 février (d'autres objets ayant dû passer auparavant). Le rapporteur fut le sénateur Herbert, du département de Rhode-Island. Comme premier opposant, le sénateur Dill intervint et réclama non pas un, mais six amendements importants, modifiant par conséquent l'attitude qu'il avait observée au sein de la Commission. Au surplus, il parla de telle sorte que ses auditeurs pouvaient se demander s'il était vraiment encore un partisan du *bill*. M. Dill insista sur les inconvénients du droit d'auteur, monopole gênant la collectivité, sur la nécessité de maintenir les formalités, sur le danger qu'il y aurait à trop prolonger la protection, et défendit ses opinions avec une ardeur qu'on n'aurait pas pu souhaiter plus vive chez un adversaire de principe. Il avait aussi proposé qu'il fût lentement donné lecture du texte de chaque article, bien que cette procédure, tout à fait extraordinaire au Sénat, entraînât une grosse perte de temps. Un autre sénateur produisit des lettres interminables qui combattaient le projet. Puis, tout à coup, l'assemblée aborda un autre *bill* relatif au beurre et à la margarine. On eut le sentiment que c'était là ruse destinée à retarder la discussion du projet sur le *copyright*. Les partisans du *bill* Vestal ne parvinrent pas à imposer leur volonté, ni à empêcher la lecture des articles et amendements que tout le monde avait pourtant sous les yeux. Des interruptions, des questions incessantes de la part des adversaires, qui se disaient d'ailleurs des amis du droit d'auteur, prolongèrent les débats. L'affaire de la margarine ne fut liquidée que tard dans la nuit, mais les partisans du *copyright* essayèrent tout de même de reprendre la discussion au risque de la faire durer jusqu'au jour. Plusieurs propositions de renvoi au lendemain ne passèrent pas. Mais, lorsque l'examen des articles reprit, les sénateurs Trammel et King, les deux principaux adversaires, se mirent à critiquer presque chaque texte. A 2 h. 30 du matin, une proposition de renvoi fut encore rejetée, mais, peu après, les huissiers ayant rappelé dans la salle les sénateurs qui assistaient à la séance, une nouvelle proposition tendant au même but

obtint le nombre nécessaire de voix. Le 3 mars — dernier jour avant la clôture — était pris par d'autres discussions, mais les amis du *copyright* espéraient toujours qu'il serait possible de revenir à leur *bill* en dernière heure. Or, voici qu'un autre obstacle surgit: un projet concernant l'huile, qui provoqua d'interminables discours jusqu'à la fin de la session. Un orateur qu'on peut bien qualifier d'obstructionniste parla le 3 mars jusqu'à minuit et le 4 mars de 9 h. à 11 h. 50 du matin. A 12 h. la session se terminait. On voit quel fut le sort du *bill* Vestal. — Le nouveau Congrès ne se réunira qu'en automne et sera composé en grande partie d'hommes nouveaux: toute la procédure est à recommencer; le vote favorable de la Chambre des Représentants a perdu sa validité. La victoire électorale des démocrates influencera-t-elle le nouveau Congrès d'une manière favorable ou défavorable au *copyright*? C'est ce que nous ne saurions dire. Dans le Congrès arrivé au terme de son mandat, partisans et adversaires du *bill* Vestal appartenaient aux démocrates aussi bien qu'aux républicains.

Le *bill* n'ayant pas passé, l'entrée des États-Unis dans l'Union de Berne est remise à une date ultérieure au 1^{er} août 1931, terme fixé en 1928, à Rome, pour les adhésions avec réserves, suivant le système établi pour la Convention de Berne revisée à Berlin le 13 novembre 1908. En conséquence, les États-Unis ne pourront plus désormais accéder qu'à l'Acte de Rome, qui n'autorise pas les réserves dont ils auraient pu se prévaloir en adhérant à l'Union avant le 1^{er} août 1931. A la Conférence de Rome, le délégué américain avait signalé un certain nombre de réserves que son pays devrait inévitablement stipuler. Les trois premières auraient porté sur la durée de la protection, les dessins et modèles appliqués à l'industrie et la licence obligatoire en faveur des instruments de musique mécaniques. Ces réserves, remarquons-le, ne s'imposaient pas et ne s'imposeront pas davantage par la suite, attendu que la Convention signée à Rome laisse, sur ces trois points, libre jeu aux législations internes. La quatrième réserve, annoncée par le délégué américain aurait visé la non-application rétroactive de la Convention aux œuvres créées avant l'entrée des États-Unis dans l'Union, mais déjà tombées dans le domaine public. Ici, évidemment, le *bill* Vestal est en contradiction avec la Convention de Berne revisée du 13 novembre 1908, et aussi avec la Convention revisée à Rome le 2 juin 1928. La concordance n'existe qu'avec l'ancienne Convention de 1886/1896: donc la réserve de la disposition correspondante de cette ancienne Convention s'imposait, et cette ré-

serve n'était possible qu'en adhérant au texte de *Berlin*, à l'exclusion du texte de *Rome*. Les textes de *Berlin* et de *Rome* s'opposent à la non-protection des œuvres qui étaient, avant l'entrée en force de la Convention, tombées dans le domaine public simplement parce que les formalités prescrites n'avaient pas été observées. Or, le *bill* *Vestal* disposait précisément que la protection couvrirait uniquement les œuvres encore dans le domaine privé au moment de l'entrée en vigueur de la loi (v. *Droit d'auteur*, 1931, p. 28, 3^e col.). En d'autres termes: les œuvres acquises au domaine public à cause du non-accomplissement des formalités devaient être exclues de la protection. Une semblable prescription était contraire à la Convention en vigueur, et aurait rendu l'adhésion américaine impossible à moins d'une réserve. Il faut donc souhaiter que, sur ce point, le nouveau *bill* soit mis en harmonie avec le droit conventionnel.

Le *Bulletin* de la Ligue des auteurs redoute avec raison que les perpétuels aler-moitements des États-Unis ne finissent par lasser les pays de l'Union et plus particulièrement la Grande-Bretagne. On sait que le Protocole du 20 mars 1914, additionnel à la Convention de Berne-Berlin, permet aux pays contractants de restreindre, le cas échéant, la protection accordée aux auteurs ressortissant à tel ou tel pays non unioniste, lorsque ces auteurs publient pour la première fois leurs œuvres dans un pays unioniste. Le Canada a fait usage de cette faculté et, comme l'Acte de *Rome* a incorporé le Protocole à la Convention, la Grande-Bretagne conserve cette arme qu'elle pourrait bien être tentée d'employer un jour. Les auteurs américains qui publient pour la première fois leurs œuvres en Grande-Bretagne ou qui les publient simultanément aux États-Unis et en Grande-Bretagne profitent, d'après le droit actuel, de la protection conventionnelle. La perte de cet avantage leur serait très sensible, et nous avons montré dans nos articles précédents que tout le mouvement en faveur de l'entrée des États-Unis dans l'Union s'expliquait en bonne partie par la crainte de voir une situation aussi favorable se modifier au détriment des intérêts américains. Le *Bulletin* de la Ligue des auteurs relève avec raison que la Grande-Bretagne n'a pris jusqu'ici aucune mesure de représailles, parce qu'elle escomptait toujours l'adhésion prochaine des États-Unis à la Convention de Berne. Souhaitons-lui de patienter encore un peu, et espérons qu'il se trouvera, dans le prochain Congrès, une majorité décidée à voter l'accession des États-Unis à la Convention de Berne révisée à Berlin et à *Rome*. Il

reste à préparer un peu le terrain: le temps ne manque pas pour cela, puisqu'il n'est plus nécessaire, s'agissant de l'Acte de *Rome*, d'observer le délai qui expire le 1^{er} août 1931. Mais l'ère des réalisations doit enfin succéder à celle, indéfiniment prolongée, des promesses.

NOTE ADDITIONNELLE. — Nous avons reçu de la Société nationale américaine de radiodiffusion une rectification du passage où nous disions (v. *Droit d'Auteur*, 1931, p. 30, 3^e col.) que le vote du *bill* *Vestal* par le Sénat avait été empêché en dernière heure par les milieux sans-familistes. Nous tenons à mettre sous les yeux de nos lecteurs le contenu de la lettre reçue de ladite société. Jamais, est-il dit dans cette lettre, les usagers de la radiodiffusion n'ont essayé, directement ou indirectement, au cours des controverses suscitées par le *bill* *Vestal*, de s'affranchir de la taxe due pour l'utilisation d'œuvres publiées ou non publiées. La disposition du *bill* *Vestal*, qui abolissait la libre radiodiffusion de certaines œuvres, n'a été attaquée ni par les milieux sans-familistes, ni du reste par personne d'autre. Ce renforcement proposé du droit d'auteur était accepté par tout le monde.

Les usagers de la radiodiffusion suggéraient les amendements suivants :

1. Ils désiraient en premier lieu que les exploitants fussent mis en mesure de discerner si une œuvre musicale déterminée était protégée ou non. A cet effet, ils proposaient de n'admettre les sanctions prévues en cas de faute que si l'œuvre portait la mention de réserve et avait été enregistrée. En revanche, ils admettaient les sanctions moins graves, prévues pour l'atteinte non fautive, même si l'œuvre n'était pas munie de la mention et n'était pas enregistrée. La durée du droit d'auteur comprenant la vie de l'auteur et cinquante ans après sa mort ne leur agréait pas, la protection pouvant durer plus ou moins longtemps suivant la longévité du créateur; ils réclamaient un délai de même étendue pour toutes les œuvres, par exemple celui de 70 ans à dater de la création.

2. Un autre amendement tendait à introduire si possible une protection des programmes d'émissions radiophoniques (*broadcasting continuities*), et à les mentionner dans la classification des œuvres susceptibles d'être enregistrées, parmi lesquelles on rencontre les arrangements et les compilations, qui sont en une certaine mesure comparables aux programmes de radio.

3. Un troisième amendement visait à empêcher le paiement de plusieurs taxes pour une seule et même exécution. Si, par exemple, le poste principal d'un réseau radiophonique émet une œuvre musicale, il doit seul être tenu de verser les droits d'auteur au titulaire du *copyright*, les stations de relais, qui reçoivent et transmettent plus loin l'exécution qu'ils ne peuvent pas contrôler, étant libérées de toute redevance. Au demeurant, les usagers de la radiodiffusion ne demandaient nullement que la loi limitât le montant de la taxe payable par la station principale.

Les milieux sans-familistes ont combattu le *bill* *Vestal*, tel qu'il est sorti des délibérations de la Chambre des Représentants, uniquement à cause des amendements énoncés ci-dessus. Ils n'avaient pas eu l'occasion d'exposer leurs vues à la Commission de cette Chambre. C'est

seulement dans la dernière semaine de janvier qu'ils purent se faire entendre devant la Commission séniatoriale. Celle-ci accepta la plupart de leurs revendications, mais non pas toutes. Néanmoins, les usagers de la radiodiffusion, encore que pleine satisfaction ne leur fut pas donnée sur tous les points, renoncèrent à s'opposer au *bill*. Ils ne sont pas responsables de ce qui s'est passé au Sénat. Si ce dernier n'a pas voté le projet, cela tient aux autres questions dont il a dû s'occuper en dernière heure jusqu'à la clôture de la session.

Perse

La protection de la propriété littéraire et artistique en Perse

Un correspondant de la *Propriété industrielle*, la revue du Bureau international pour la protection de la propriété industrielle, nous a donné quelques informations intéressantes concernant le régime du droit d'auteur en Perse.

Les articles 245, 246 et 247 du Code pénal punissent le plagiat d'une amende de 50 tomans⁽¹⁾. Le fait d'avoir imprimé ou fait imprimer, sans l'autorisation de l'auteur ou du compilateur, un ouvrage fait ou compilé par autrui entraîne une amende de 50 à 500 tomans; le fait d'avoir vendu, exposé en vente ou introduit cet ouvrage en Perse entraîne une amende de 25 à 200 tomans. Le fait d'avoir édité un ouvrage à son propre profit, sans l'autorisation de l'auteur, est puni d'une amende de 100 à 1000 tomans.

Il résulte de ces textes que le compilateur est protégé par la loi au même titre que l'auteur; ensuite que le coupable s'en tirera toujours avec une amende relativement légère, alors qu'il aura peut-être causé un préjudice considérable.

Au surplus, les articles 245 à 247 du Code pénal persan ne s'appliquent qu'aux ouvrages imprimés; il n'existe pas de disposition légale qui protège les œuvres rendues publiques par un autre procédé (représentation, exécution, etc.). C'est ainsi que la mention « Exclusivité pour la Perse » de tel ou tel film, qui figure souvent dans les annonces des cinémas, n'a qu'une valeur de réclame, car, dans l'état actuel de la législation, rien n'empêche un autre cinéma d'acheter et de tourner une autre copie du même film.

Bien que la protection des intérêts cinématographiques n'ait évidemment pas à elle seule une importance vitale, elle se rattache néanmoins à la protection des droits intellectuels auxquels tous les États civilisés s'accordent à reconnaître une valeur et une portée considérables.

(Communications aimablement faites par MM. R. Aghababoff et M. Planiol.)

(1) 10 tomans valent à peu près 40 reichsmark (voir la revue *La Propriété industrielle*, année 1926, p. 165, 3^e col.).